

[F1] Propuesta de escenografía para "Der Golem". Hans Poelzig 1920

María Teresa Muñoz

Profesora titular Departamento Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P de Madrid

Materia y pobreza

Materia, pobreza, material, acumulación, modernidad, sociedad

●○

La acumulación material es uno de los signos más identificables de la pobreza. El pobre vive apegado a la tierra, esa es su única posesión y a partir de ella construirá sus refugios, sus habitaciones, sus utensilios. Las construcciones de arcilla, de barro, moldeadas con gran abundancia de materia se encuentran en los poblados primitivos, pero cualquier situación marcada por la extrema pobreza lo estará también por las acumulaciones de material. Resulta inimaginable una situación de pobreza que no implique la acumulación de materia y esto es particularmente evidente en las sociedades desarrolladas, donde un mendigo es reconocible por su montaña de ropas, calzado o enseres de todo tipo.

Resulta, sin embargo, significativo que en los discursos de los ideólogos de la modernidad, la identificación de ésta con el advenimiento de una sociedad sin clases venga acompañada de una apelación a la pobreza, una nueva pobreza fría y sobria, propia de una habitación humana abierta y transparente, casi desnuda, e igualitaria para todos los hombres sin distinción de clases sociales. Así, la pobreza moderna estaría ligada al material, a los nuevos materiales, pero no es una condición impuesta, sino elegida, o al menos aceptada como inevitable por el nuevo hombre.

La convivencia entre una pobreza de la acumulación material y una pobreza de ascetismo y renuncia es un hecho tanto en los discursos como en las obras de las vanguardias del siglo XX. La acumulación de materia informe y trabajada manualmente tiene lugar al mismo tiempo que la exhibición de la desnudez y la frialdad de los materiales producidos por la industria. Y en ambos casos, se apela a la pobreza como última referencia para las obras que tratan de ser una expresión fiel de las aspiraciones de su época.

Matter, poverty, material, accumulation, modernity, society

●○

Accumulation of matter is one of the most recognizable signs of poverty. The poor lives close to the earth, this is his only property and he will use it to build his shelters, his rooms, or his utensils. The clay or mud constructions, moulded with a great amount of material, are found in primitive villages, but any situation of extreme poverty tends to be associated with an accumulation of matter whatever its origin. A situation of poverty not related with the accumulation of matter seems inconceivable and this is particularly evident in our developed societies, where a beggar is recognized in any street by his pile of clothes, shoes, and any sort of personal property.

It is a significant fact that many intellectual discourses on modernity identify the concept of modernity with that of a classless society and that, at the same time, they invoke poverty as a distinct mark of the new man. This new poverty is sober and cold as human habitation is open and transparent, almost naked, and it is equal for any man whatever his social strata. In this way, modern poverty is tied to material, to the new materials, but it is a chosen condition, nor an imposed one, or at least it is accepted as inevitable by the new man.

Both accumulative poverty and ascetic poverty coexist in the discourses and works of 20th century avant-gardes. And in some contemporary works, we find either an accumulation of shapeless and hand-worked matter or an exhibition of bare and cold materials industrially produced. In both cases, poverty is invoked as the ultimate reference for those works, intended to be a true expression of their epoch.

La acumulación material es uno de los signos más identificables de la pobreza. El pobre vive apegado a la tierra, esa es su única posesión y a partir de ella construirá sus refugios, sus habitaciones, sus utensilios. Las construcciones de arcilla, de barro, moldeadas con gran abundancia de materia se encuentran en los poblados primitivos, pero cualquier situación marcada por la extrema pobreza lo estará también por las acumulaciones de material, sea cual sea su cualidad y su procedencia. Por otra parte, los pobres ofrecen muchas veces una destreza en el trabajo material cuya consecuencia es la producción de una técnica constructiva y una artesanía propias, la materia se ve entonces transformada hasta límites que sobrepasan esta estricta condición material para convertirse en algo de un nivel superior; algo distinto, un producto industrial o una obra de arte. Pero igualmente en la pobreza se da el camino inverso, la actividad que opera desde la materia transformada hacia el puro material. Los pobres tratan de conseguir por distintos medios objetos manufacturados o incluso obras de arte para devolverlos a su condición anterior, a la de puro material, como el oro o la plata por ejemplo, para obtener de ellos un beneficio económico. Resulta inimaginable una situación de pobreza que no implique la acumulación de materia y esto es particularmente evidente en las sociedades desarrolladas, donde un mendigo es reconocible en la calle por su montaña de ropas, calzado o enseres de todo tipo que transporta con él a cualquier lugar.

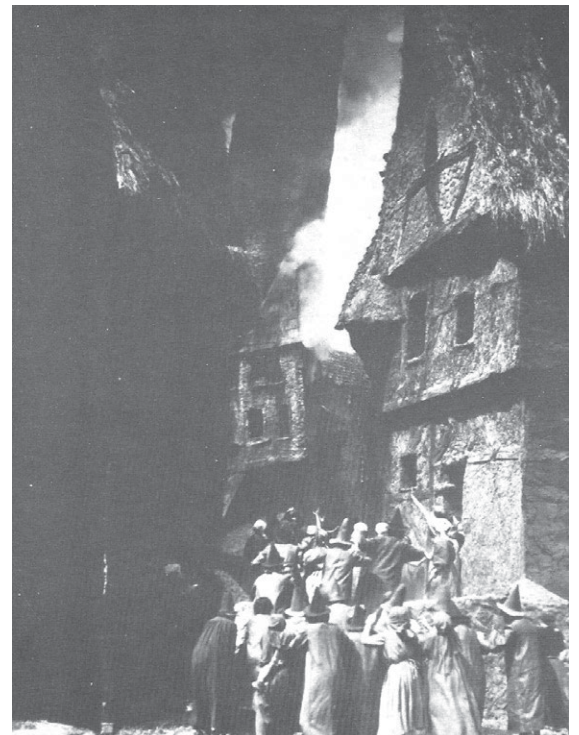
La identificación entre materia y opresión, cuando la opresión no es sino una consecuencia de la pobreza, ha aparecido representada en diferentes formas, algunas tan literales como la del protagonista de la película *Der Golem* realizada en 1920 por Paul Wegener y cuya escenografía fue encargada al arquitecto Hans Poelzig, ayudado por la escultora Marianne Moeschke y el escenógrafo Karl Richter. En *Der Golem* existe una identificación entre el personaje principal, un gigante de arcilla, y la pequeña ciudad en la que suceden los hechos que se relatan, una angosta calle central flanqueada por edificios masivos con huecos apuntados y formas libres que sugieren posibles metamorfosis de sus fachadas inclinadas, sus cubiertas torcidas o sus torres inestables. La solidez es la condición necesaria para la expresión de una película muda en la que el ambiente construido debe ser capaz de hablar tanto como los personajes. Pero será Golem, el gigante de arcilla el que represente con más intensidad la capacidad de la pura materia para erigirse en agente de liberación, y posteriormente de opresión, desde el momento en que la materia es capaz de ser activada hasta cobrar vida, como también puede ser privada de esta vida y ser devuelta a su condición inerte originaria. Entre estos dos polos opuestos, la liberación y la opresión, transcurre la vida de los habitantes de la ciudad, en un circuito inexorable que no hace sino reproducir una y otra vez sus condiciones de pobreza y de sumisión. El gigante, que no es al principio más que un montón de tierra, será activado por la palabra de un mago hasta transformarse en una criatura viviente pero, tras llevar a cabo la labor que se le ha encomendado, se intenta devolverle de nuevo, a pesar de su resistencia, a la condición de puro material. La construcción de los pobres está siempre amenazada por su propia destrucción, en un ciclo que se repite una y otra vez en torno a la condición misma de la pobreza. La constante amenaza de los desastres naturales o los provocados por el hombre acabarán, en uno u otro momento, con el trabajo realizado sobre la materia para transformarla, para convertirla en algo vivo, y la aniquilación de la vida acabará con toda esperanza de una definitiva liberación de la pobreza. Sólo será posible volver a empezar.

En *Der Golem*, Hans Poelzig construye una escenografía sin una precisa ubicación geográfica ni histórica, aunque sus referencias sean inequívocamente medievales y góticas. La arquitectura dependerá sobre todo de su condición material, lo que permite someterla a profundas distorsiones y establecer grandes diferencias entre el interior y el exterior de los edificios, separados por gruesas envolturas de barro que dan forma a las viviendas como cavernas, pero también al único espacio público en el que se reúnen unos hombres marginados y sometidos al poder de la autoridad y de la magia. El gran arco que cierra la calle principal expresa el límite físico de la ciudad, que será un ámbito cerrado también hacia el cielo por medio de las chimeneas y las irregulares cubiertas inclinadas de los edificios. La arquitectura busca ser la expresión de una sociedad encerrada y en la que, sólo momentáneamente, la materia cobrará vida en el gigante Golem, para después ser esta misma sociedad la que reclame y finalmente consiga anular este impulso vital para regresar a su materialidad original. El hombre de arcilla, que en principio obedece las órdenes de su creador, deja de hacerlo y actúa de acuerdo a sus propios impulsos caminando enloquecido por la ciudad y amenazando a sus habitantes. Una niña será quien finalmente logre extraer la cápsula de la vida del gigante y hacerlo yacer inerte sobre la tierra.

El hecho de que Golem, el hombre de arcilla, sea un gigante indica hasta qué punto es peligrosa la materia fuera de sus propios límites dimensionales, y sobre todo cuando a esto se añade una falta de sumisión de la materia a los dictados de los humanos. Golem, una creación del hombre, se comporta como una fuerza incontrolada de la naturaleza, como lo es



[F2] Construcción de una bóveda de adobe en Egipto.



[F3] La calle de "Der Golem"

un volcán, una riada o una tormenta, que son dinámicos pero no orgánicos, animados pero no vivientes, según la terminología de Thornstein Veblen. En este sentido, el gigante es tan amenazador y tan destructivo como estos desastres naturales, que se ciernen con frecuencia sobre las poblaciones más pobres e indefensas. Y como ellos, será la acumulación de materia el agente más destructivo e incontrolable, que acabará con la vida de las gentes, con sus viviendas, con sus cosechas o sus medios de subsistencia. La materia no hará sino añadir más pobreza a la pobreza.

Resulta significativo que en los discursos de los ideólogos de la modernidad, la identificación de ésta con el advenimiento de una sociedad sin clases venga acompañada de una apelación a la pobreza como distintivo de ese nuevo hombre, liberado de las servidumbres, las formas y los usos del pasado. Walter Benjamin, por ejemplo, se declara convencido de que la nueva arquitectura de acero y cristal satisface las promesas inherentes a la condición moderna porque, en sus propias palabras, esta arquitectura es la auténtica expresión de la pobreza que es típica de la nueva civilización y anticipa la realización de una sociedad transparente y sin clases. Es decir, Benjamin también apela a la condición material de la arquitectura, a los nuevos materiales, como distintivo de la pobreza, esta vez una pobreza extendida a toda la sociedad y no únicamente al sector más bajo y oprimido de ella. La pobreza material es también liberación, pero no porque el hombre se haya liberado de su dependencia de la materia, sino porque unos materiales han sido sustituidos por otros, la opacidad y pesantez de la arcilla, del barro, han sido sustituidas por la ligereza del acero y la transparencia del cristal. Abandonados los deseos de confort del pasado, la nueva pobreza es fría y sobria y la habitación humana es abierta y transparente, casi desnuda, e igualitaria para todos los hombres sin distinción de clases sociales. Así, la pobreza moderna está ligada al material, a los nuevos materiales, pero no es una condición impuesta, sino elegida, o al menos aceptada como inevitable por el nuevo hombre.

Es importante señalar que la pobreza, por tanto, está presente tanto en los discursos sobre la sociedad y el arte primitivos como en los distintos modos de entender los rasgos distintivos de la modernidad y, además, que la pobreza siempre está sustentada por su dependencia del material. La pobreza puede ser acumulación o privación, pero en todo caso es una condición estéticamente positiva en contra de las connotaciones negativas implícitas en cualquier noción de riqueza; la pobreza es sincera y real, mientras que la riqueza es falsa, artificiosa e inútil. Sin embargo, los pobres siempre están dispuestos a emular y reproducir tanto los usos como las construcciones de los ricos. Y esto es particularmente evidente en el caso de los materiales que emplean, la sustitución de los muros de adobe por otros de hormigón o de las cubiertas de tierra por otras de madera es un primer signo de escalada social, que se hará más acusado cuando se da paso a materiales de revestimiento más refinados o cualquier forma de decoración imitada de otros modelos. El salto cualitativo que supone la llamada pobreza moderna no supone, por tanto, simplemente el paso de unos materiales a otros, sino la renuncia total a cualquier tipo de trabajo artesano sobre materiales tradicionales, supone la alienación absoluta del hombre y su habitación, sobre la que ya el propio hombre no ejercerá ningún control material, renunciando a la artesanía a favor de la industria. El nuevo pobre dependerá, igual que el primitivo, de la materia pero deberá renunciar a su contacto con ella, a su trabajo sobre ella y, sobre todo, a su posesión.

Una de las imágenes más expresivas de lo que significa esta nueva pobreza promovida por la modernidad la encontramos en un interior de Hannes Meyer realizado en el año 1926. Se trata de una habitación amueblada con una silla plegable, un colchón levantado sobre cuatro patas, un gramófono y dos pequeñas estanterías colgadas en la pared. Tanto el suelo como las paredes están contruidos con simples lonas, mientras que los muebles son de madera, de metal o de materiales sintéticos. El propio Hannes Meyer en un texto de ese mismo año "Die Neue Welt" habla de los nuevos materiales que deben usarse en las nuevas viviendas, materiales desnudos como el aluminio, el hormigón armado, el cristal, el linóleo o los plásticos, sin ningún tipo de referencia local ni artesana, materiales producidos por la industria internacional. Y, como demuestra la exhibición de su interior, defiende que la vivienda no es otra cosa que sus componentes; lámparas eléctricas, sillas plegables, mesas rodantes, bañeras y gramófonos. Ni la personalidad, ni la comodidad, ni el alma, son un objetivo de la construcción de la vivienda, estos residen en el modo de comportarse, en la conducta de los hombres, y no en las alfombras persas o en los cuadros de las paredes. Esta es la respuesta radical de Meyer desde la arquitectura a las demandas de la nueva sociedad y el nuevo hombre, la desnudez y la tecnificación de los lugares de habitación en los que se exhibe una ética y una estética de la pobreza.

Sin embargo, al mismo tiempo que se proponen estos interiores ascéticos e impersonales, sin apenas huellas de su condición material, no sólo por parte de Hannes Meyer sino en todo el entorno de Walter Gropius y la Bauhaus, se produce el fenómeno contrario, el de

una también nueva propuesta de acumulación de material como procedimiento artístico. Es el caso de Kurt Schwitters y su Merzbild o Merzbau, donde se van depositando una serie de objetos o fragmentos de objetos hasta construir un conjunto sin forma pero fuertemente ligado a la personalidad de su constructor. Materiales sin un valor propio, pero cargados de ecos o vivencias personales, se colocan unos sobre otros hasta formar una pirámide o una gruta en las que también se reproducen las condiciones propias de la pobreza, la acumulación de todo tipo de residuos. O el de su antecedente, el llamado Plasto-Dio-Dada-Drama de Johannes Baader, expuesto en la Feria Dada del 1920, un collage tridimensional formado por materiales de desecho realizado con la intención de convertirlo en una alegoría de su país, Alemania, y en una parodia de la arquitectura monumental del constructivismo ruso, en especial del Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin.

Aunque la apelación a una nueva pobreza por parte de los promotores intelectuales de la modernidad arquitectónica se hace como oposición a las construcciones y los interiores burgueses característicos del siglo XIX, plagados de materiales costosos, de ricos tejidos y de valiosas obras de arte, lo cierto es que esta pobreza moderna tiene poco que ver con la auténtica pobreza de quienes están condenados a una exclusión social ya sea por su localización geográfica, en los entornos rurales, o por su absoluta carencia de recursos. La sociedad sin clases vendría más de una renuncia voluntaria a las comodidades burguesas por parte de los ricos que de un avance social por parte de los pobres, siempre que una revolución completa no borrara por completo estas diferencias económicas. O más bien, vendría de una transformación de las clases medias de la sociedad, las únicas capaces de promover y asimilar los cambios éticos y estéticos propuestos por la modernidad arquitectónica y artística, nunca de los demasiado ricos, reacios a renunciar a sus privilegios y sus costumbres, ni de los demasiado pobres, incapaces de hacerlo por estar demasiado ocupados en los puros problemas de supervivencia. La cuestión entonces es por qué esa insistencia en la pobreza como signo de los nuevos tiempos, de una sociedad sin clases, y si este concepto de pobreza, convertido en emblema de la modernidad, pasa de ser una condición económica a un estado mental, aunque conservando en todo caso la relación originaria entre pobreza y materia.

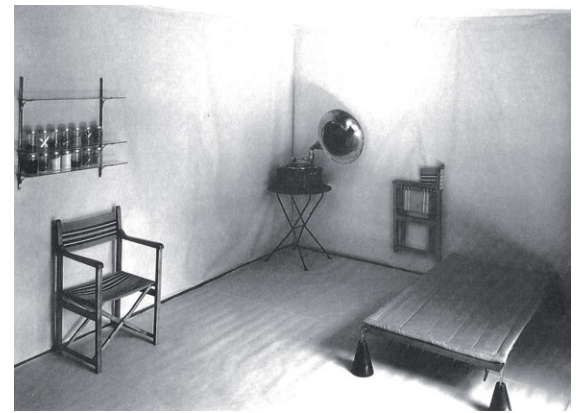
La convivencia entre una pobreza de la acumulación material y una pobreza de ascetismo y renuncia es un hecho tanto en los discursos como en las obras de las vanguardias del siglo XX. La película *Der Golem* se realiza el mismo año 1920 que Baader construye su Plasto-Dada-Dio-Drama y ambos coinciden geográfica e históricamente con las los interiores de Hannes Meyer o Walter Gropius. La acumulación de materia informe y trabajada manualmente tiene lugar al mismo tiempo que la exhibición de la desnudez y la frialdad de los materiales producidos por la industria. Y en ambos casos, se apela a la pobreza como última referencia para las obras que tratan de ser una expresión fiel de las aspiraciones de su época. Y en otro ámbito de la cultura, los filósofos marxistas toman posiciones antagónicas sobre las dos tendencias que luchan por la hegemonía de la modernidad, el funcionalismo y el expresionismo. Si Benjamin se manifestaba a favor de la sobriedad, la transparencia y la desnudez, la frialdad de la arquitectura de los nuevos materiales industriales, y si en la misma línea Lukács combate al movimiento expresionista como decadente, Ernst Bloch defenderá las cualidades de calidez y reclusión propias de la arquitectura expresionista, la única que para él apela a un sentimiento utópico y que anticipa las posibilidades de un mundo distinto, de un mundo mejor.

Más allá de los límites temporales en que se produjeron los manifiestos modernos y de la hegemonía en la arquitectura de la vertiente funcionalista a lo largo de varias décadas, los discursos sobre la pobreza como condición propia del nuevo hombre o las llamadas a la consecución de una sociedad sin clases a través de la arquitectura y los nuevos materiales parecen cesar. Sin embargo, aunque desaparezca del vocabulario de los arquitectos el término pobreza, que quedará reservado para actuaciones puntuales en lugares periféricos, la influencia del debate anterior se introducirá inconscientemente en las propuestas arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XX, tanto en las que se reconocen como más continuistas con los discursos modernos como con las más rupturistas y críticas. Sin este pensamiento subyacente sobre la pobreza sería difícil entender las propuestas, por ejemplo, de Buckminster Fuller, pero también las de Robert Venturi o incluso las de Philip Johnson. Y, más allá de la arquitectura, el discurso de la pobreza es fundamental para algunos artistas que, como Donald Judd, trabajan en los límites de la disciplina.

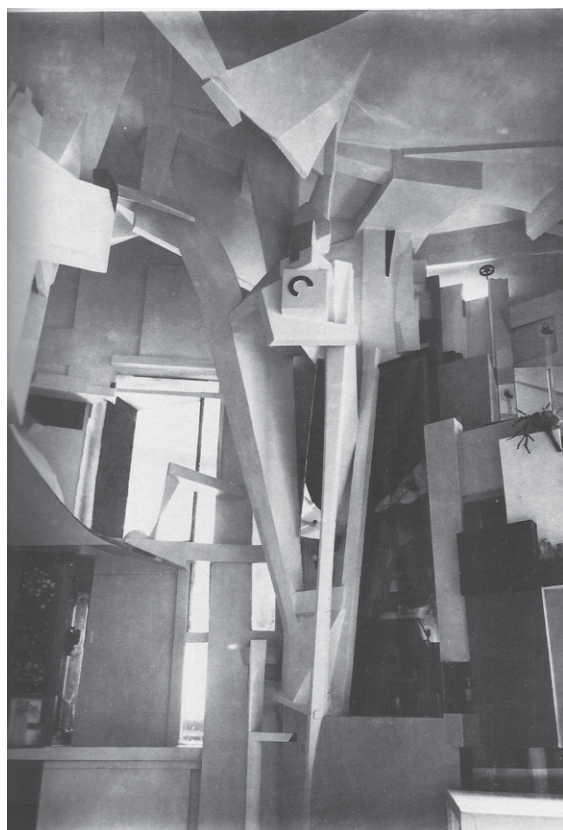
La herencia de la modernidad ha impuesto la necesidad de trabajar desde la óptica de la pobreza, de reconocer que hoy todos somos pobres otra vez como señala Ernst Bloch, porque la pobreza es una actitud de la que el nuevo hombre no puede abdicar, cualquiera que sea el modo en que se conciba este término. Desde la exhibición de los materiales en las obras del brutalismo inglés al interés por las construcciones de los pueblos primitivos como



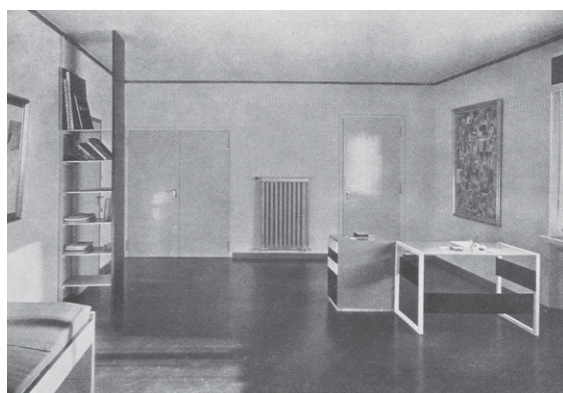
[F4] Das Grosse Plasto-Dio-Dada-Drama. Johannes Baader 1920



[F5] Interior. Hannes Meyer 1926



[F6] Merzbau. Kurt Schwitters 1930



[F7] Vivienda en la Bauhaus. Walter Gropius 1928

los Dogon, desde las utopías tecnológicas a las propuestas de nuevas formas de habitar en las utopías de los años sesenta, todas ellas exigen por parte de quien las crea y quien las percibe una acuerdo tácito sobre la aceptación de la pobreza como situación inevitable, y también deseable, del mundo en que vivimos o el que se trata de construir. John Cage, tomando como referencias al músico Erik Satie y al escritor Henry David Thoreau, ha formulado de manera expresa esta necesidad de trabajar desde y para la pobreza, de la pobreza como objetivo último de la actividad artística e incluso de la pobreza como estado mental.

Asumir que todo trabajo arquitectónico está o debe estar condicionado por una nueva pobreza significaría entonces haber desterrado del pensamiento de los arquitectos todo lo que tenga que ver con la riqueza, el lujo, lo superfluo o la ostentación. Pero lo cierto es que esto no es así. En primer lugar, porque cada uno de los dos conceptos de pobreza acusa al contrario de ser uno mero disfraz de los gustos de las clases socialmente privilegiadas y, en segundo lugar, porque estos dos modos de entender y construir la pobreza están llamados a convivir. La arquitectura, de nuevo, ha encontrado en la acumulación de material y en la exhibición de sus cualidades físicas unas inmensas posibilidades expresivas, tanto haciendo uso de materiales naturales y modos de construir tradicionales como explotando al máximo las posibilidades de los materiales industriales. Pero, en todo caso, la pobreza que se trata de expresar con los edificios ya no tiene que ver con la vivienda del hombre, sino que pasa a ser una cualidad cuyo significado es colectivo, social.

Este es el caso de muchas arquitecturas públicas contemporáneas que hacen uso de materiales naturales en sus fachadas o sus espacios interiores, pero sobre todo es el caso de ciertos fenómenos cada vez más frecuentes, cuando se producen aglomeraciones de individuos que construyen ellos mismos algo parecido a barrios espontáneos que parecen directamente salidos de los arrabales o las periferias más deprimidas y que son erigidos en los lugares más importantes y visibles de la ciudad. Estos lugares son creados a imagen de los desordenados y multiformes barrios marginales, con aglomeraciones de los más diversos materiales capaces de alojar e identificar a la gente que se instala en ellos. Montañas de tablas viejas, de lonas o utensilios de plástico construyen estructuras complejas en las que se descubren complicadas instalaciones de cables eléctricos para conectar los aparatos electrónicos o los electrodomésticos capaces de proporcionar calor y un cierto confort a la población que acude a ellos. La ropa está dispersa por todas partes o se cuelga para conseguir una cierta protección contra el viento y, en medio de este conglomerado continuo, los únicos vacíos son los destinados a las asambleas en forma de círculo.

Es difícil tener una explicación para este tipo de asentamientos espontáneos desde un punto de vista social, pero igualmente difícil es entenderlos como arquitectura, como forma, más allá de su apelación a los signos más reconocibles de la pobreza y de la exhibición de esta pobreza en los lugares más emblemáticos de las ciudades. Cualquier manifestación ciudadana de protesta o reivindicación está dispuesta a adoptar como forma física y aglutinante social estos campamentos o asentamientos espontáneos que colocan a la vista de cualquiera las condiciones más reconocidas de la pobreza, condiciones que significativamente se manifiestan a través de enormes acumulaciones de materia. Lo que nos muestra esta proliferación de acampadas urbanas, algunas temporales pero la mayoría con voluntad de permanencia, es que la exclusión social no es ya una cuestión individual, que la pobreza asumida como ética del hombre moderno no puede ser simplemente el ideal revolucionario de unos pocos, o el manifiesto antimaterialista de un grupo de intelectuales, sino que es algo que aparece con toda su crudeza en las condiciones de pobreza material a las que cada día más seres humanos se ven condenados en tantos lugares de nuestro mundo civilizado.



MATERIA
POBREZA
MATERIAL
ACUMULACIÓN
MODERNIDAD
SOCIEDAD